

Suzana Marjanić

Živa slika, skulptura: ležanje kao živa mrtvost ili mrtva živost – oksimoron slike i skulpture

Zamjetno je da Miško Šuvaković u svome *Pojmovniku* nema pojam *živa slika*, ali ima pojam *živa skulptura*, za koji navodi da je riječ o nazivu za umjetničke radove 1960-ih godina koji prethode *body artu* i umjetnosti performansa, a koji se temelji na upotrebi ljudskoga ili životinjskog tijela kao skulpture (Šuvaković 2005: 690). Primjerice Jannis Kounellis gotovo se uvijek apostrofira kao umjetnik koji je prvi izlagao u tome smislu i životinje – živoga papagaja 1967. godine te žive konje 1969. godine.¹ Nadalje, zamjetno je da se pojam *živa slika* pojavljuje više kod teoretičara izvedbenih umjetnosti – dakako kao i kod filmskih teoretičara, dok je termin *živa skulptura* i više nego prisutan u radovima teoretičara/teoretičarki vizualne kulture. Navedeno možemo dokumentirati određenjem Patricea Pavisa koji ističe da termin *živa slika* (*tableau vivant*, *lebendes Bild*, *living picture*) pripada povijesti izvedbe te da se u ne tako dalekoj prošlosti pojavio u salonima – dakle, elitne kaste/klase, a tek zatim ušao u domove srednje klase, kao i na pozornice popularnih kazališta. Navedeni se termin koristio za specifičnu izvedbenu praksu uprizorenja „jednog ili više nepomičnih glumaca 'okamenjenih' u nekoj ekspresivnoj

pozi koja podsjeća na kip ili umjetničku sliku“ (Pavis 2004: 413).

U tome značenju vjerujem da se termin *živa slika* može kvalitativno primijeniti na ulične animatore modusa Zlatnoga čovjeka sa zlatnim licem, u zlatnoj odori/plaštem i sa zlatnim cvijetom (suncokretom) u ruci (kojim Vas dotakne po glavi, ramenu ako mu u drvenu škrabicu dodjelite novčiće) na glavnom zagrebačkom trgu.² Možda u tome smislu ulični animatori ostaju i nedovoljno teorijski vidljivi (osim u tekstovima urbane antropologije) (usp. Mason 1993) – u Zagrebu, na Trgu bana J. Jelačića, to je spomenuti *Zlatni čovjek*, kao i *Zlatna sfiga/faraon*. Oba umjetnika – animatora imaju svoje mjesto i svoju publiku. Zlatnog čovjeka možemo susresti ispred ulaza na Dolac, a Faraon/Sfiga obično nas pozdravlja s jugozapadne strane Trga („Zlatni čovjek...” 2010.; Butković 2010.).

Jednako tako Predrag Kraljević Kralj (ex Termiti) spominje svoje performanse u „komičnom kao nepomičnom” kontekstu, a navedeno je naučio u Barceloni, u školi pod nazivom Escuela Cómica, koja polaznike naučava „kako se ukočiti, umiriti i postaviti sebe negdje na trg ili negdje uz pročelje ili kut ulice i zgrade, ili na korzo, šetalište te



Zlatni čovjek (Zagreb, Trg bana Jelačića, 2012.), foto: Ivan Lozica



U kontekstu žive slike ostaju i nedovoljno teorijski vidljivi (osim u tekstovima urbane antropologije) ulični animatori (usp. Mason 1993) – u Zagrebu, na Trgu bana J. Jelačića, to je *Zlatni čovjek* kao i *Zlatna sfiga/faraon*. Oba umjetnika – animatora imaju svoje mjesto i svoju publiku. Zlatnog čovjeka možemo susresti ispred ulaza na Dolac, a Faraon/Sfiga nas obično pozdravlja s jugozapadne strane Trga



▲ Zlatni faraon/sfiga (Zagreb, Trg bana Jelačića, 2013.), foto: Ivan Lozica

◀ Živa slika (Zagreb, Trg bana Jelačića, 2014.), foto: Ivan Lozica

zapravo tako nepomičan, migom, ili nekim neobičnim pokretom privući pažnju prolaznika, građana, šetača i radoznalaca; potpuno miran prekriven koprenom srebrnastog sedefa ili plaštem nestalog kralja, kao što to u posljednje vrijeme čini Krešo Kovačiček u svojim izvedbama, kada potpuno miran odaje snagu izraza, preodjeven i

prekriven tkaninom koja naglašava prijelaze njenih naboranih rubova, kada tijelo otkriva svoju poru utisnutu u odabranu boju i kemijski sastav odabrane boje, kojom se, kao i tkaninom, premazuje ili prekriva, lice, tjele, ruke, cijelo tijelo“ (Kraljević, prema Marjanić 2014: 1468 –1469).

Naravno da uporaba tih dvaju termina nije jednoznačna, pa tako Lea Vergine koristi termin *živa slika* za radove Gilberta i Georgea, dok Miško Šuvaković, kao i sami umjetnici za svoje radove, koristi termin *živa skulptura* (*living sculpture*), odnosno, kao što navode za svoj rad *Oh, the Grand Old Duke of York* (*no UP, no DOWN*) (1972.): „Being living sculptures is our life blood, our destiny, our romance, our disaster, our light and life“ (Biti živom skulpturom naša je životna krv, naša sudbina, naša romansa, naša propast, naša svjetlost i život./ prema Vergine 2000: 105). No uglavnom je riječ o istoznačnicama kod onih teoretičara/teoretičarki umjetnosti performansa koji su svjesni da je riječ o slobodnoj igri značenja, kao npr. što to u svojim knjigama pokazuje RoseLee Goldberg, koja jedno poglavlje svoje knjige *Performance: Live Art since the 60s* (1998.) određuje sintagmom *živa skulptura* (*living sculpture*), iako u okviru navedenoga poglavlja pojedine radove određuje i kao *žive slike*. Tako npr. autorica spominje rad *Living Sculpture* (1961.) Piera Manzoniya, u okviru kojega je potpisivao tijela nagih ljudi, čime je artikulirao vlastito stajalište o konceptu *život kao umjetnost*. Tako je izdavao i certifikat autentičnosti s različitim bojama: njegov crven potpis na tijelu osobe značio je da se radi o umjetničkom djelu, žuta boja označivala je tijelo koje je samo djelomično umjetnost, a zelena je boja označivala tijelo koje će tek postati umjetničko djelo kroz određeno vremensko razdoblje (usp. Goldberg 1998: 100). Kao *žive slike* (*tableau vivant*) Goldberg interpretira npr. kostimirani performans *Kristofor Kolumbo* (1976.) Luigija Ontanija: kostimiran kao Kolumbo Ontani je poduzeo kolumbovski put – krug od Italije do New Yorka gdje se onda i fotografirao u maniri *žive slike* (usp. Goldberg 1998: 122).³

Pored navedenoga i Ive Šimat Banov u knjizi *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas* jedno poglavlje posvećuje živoj skulpturi. Naime, poglavlje otvara jakim postavkom o suodnosu kiparstva i umjetnosti performansa, odnosno njegovim riječima: „Ako je osnovna generička odlika kipa

njegova tjelesnost, onda su performansi, uza sve ograde, dio kiparske problematike. Upravo su performer, kojima je tijelo jedini temelj i oslonac, a na njih se svojim 'fizičkim performansima' poziva Marie Chouinard, ono na čemu se živa skulptura temelji i na što se može pozivati“ (Banov 2013: 585). I pritom iz navedene poveznice umjetnosti performansa i kiparstva Ive Šimat Banov kao našega prvoga akcionista, u smislu oksimoronske poveznice skulpturalnoga performansa, navodi Vanju Radauša, njegov rad *Panopticum croaticum* (1959. – 1961.), podsjećajući da je njegova izložba u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu 1961. godine ostavila dojam klaonice i/ili grobnice, i time djelovala prilično šokantno (Šimat Banov 2013: 586). U tome smislu L. A. E. (Labin Art Express) i rabi oznaku *skulpturalni performans* za svoj rad *Spomenik Heroju 21. stoljeća* (2. ožujka 2013., MSU, Zagreb).

Naravno da bi se kontekst suodnosa umjetnosti performansa i žive slike jednako tako mogao promatrati u odnosu na akcijsko slikarstvo, na transgresiju slike na izvedbu djela, kao što se to dogodilo u slučaju *dripping* slikarstva Jacksona Pollocka, nadalje – polukaligrafskih apstrakcija Georges Mathieua, koji je slike *izvodio* prakticiranjem tehnike „borbe“ (borilačkih vještina) sa slikarskim platnom (koje je za razliku od Jacksona Pollocka postavljao na zid), čime je kao i Pollock svojim podnim akcijskim slikarstvom anticipirao umjetnost *performansa*.

Pritom, uočljivo je da se u hortikulturi termin *živa skulptura* koristi za umjetnost oblikovanja skulpture od zelenila (usp. „Atlanta Botanical Garden“), a i *Wikipedija* (datum pregleda: 14. prosinca 2014.) navedeni termin rabi samo u navedenom značenju bez ijedne referencije na polje umjetnosti. Pritom je paradoksalno da se termin *živa skulptura* koristi u navedenom značenju s obzirom na to da je riječ većinom o artifičijelnim biljnim postavama, npr. ne koristi se stablo samo po sebi, već drvo kao građevni materijal (obično potporanj) za izradu tih skulptura koje su izrađene od živoga cvijeća.

Inače, oksimoronski koncept *žive slike* sadrži u sebi i arhetipski slikarski koncept mimetiziranja stvarnosti, ono što je, recimo, Krležin Filip Latinovicz, postimpresionistički, fovistički slikar, nastojao postići oživotvorenjem slika: „Slikajući poslije i sam i pišući mnogo o slikarstvu, Filip je

Naravno da praksa uporabe termina *živa slika* i *živa skulptura* nije jednoznačna, pa tako Lea Vergine koristi termin *živa slika* za radove Gilberta i Georgea, dok Miško Šuvaković, kao i sami umjetnici za svoje radove, koristi termin *živa skulptura* (*living sculpture*), odnosno kao što navode za svoj rad *Oh, the Grand Old Duke of York* (*no UP, no DOWN*) (1972): „Being living sculptures is our life blood, our destiny, our romance, our disaster, our light and life“ (Biti živom skulpturom naša je životna krv, naša sudbina, naša romansa, naša propast, naša svjetlost i život.)

mного toga napisao i pročitao o problemima slikarske tehnike, ali ipak, on je uvijek nejasno, duboko negdje u nepoznatome sebi osjećao, *kako bi slike, kada bi doista bile prave, žive slike, trebale da govore bar tako glasno* kao što su njemu govorile one sive, poderane krpe u ovim sumracima, tu, u ovoj smrdljivoj sobi.“

Ovaj uvodni dio završno bih označila genealogijom umjetnosti performansa: dakle, performans je vrsta izvedbenih umjetnosti, gdje bi pojam *izvedbene umjetnosti* (npr. ples, glazba, opera, kazalište, cirkus, mađioničarstvo, glazbeni teatar itd.) imao ulogu odrednice izvedbenoga roda, a performans, zajedno s *body artom*, akcijom i hepeningom, živom skulpturom / živom slikom (navedena dva pojma koristim sinonimno), akcija – objekt (termin se odnosi na izvedbene radove Tomislava Gotovaca a. k. a. Antonija G. Lauera), izložba – akcija (Grupa šestorice autora), foto-performans,⁴ plesni performans, videoperformans, filmski performans (što se tiče odabranih filmskih radova Ivana Ladislava Galete) itd. izvedbene su vrste. Tako će živu skulpturu / živu sliku razmotriti na nekoliko domaćih primjera, i to prvo s obzirom na vremenski kontekst – naime, izdvojiti ću upravo Krešo Mustać kao umjetnika 1980-ih

koji je u svojim izvedbenim radovima potencirao izvedbu živih slika / skulptura ili kako je sâm znao apostrofirati – statičnu energiju, a u drugome dijelu ovoga rada razmotrit ću dramu *ležanja* žive slike, i to na primjeru određenih radova naših umjetnika/umjetnica performansa.⁵

Krešo Mustać ili statična energija žive skulpture

Krešo Mustać (Zagreb, 29. svibnja 1963.), od 1980. živi u Rijeci; prvi performans *Poslije mraka* izvodi 1986. godine, a krajem 1989. svojevolumno prestaje s javnim umjetničkim djelovanjem (performans *Striptiz* izvodi 30. prosinca 1989.), ali nakon petnaest godina samovoljne umjetničke „neaktivnosti“ ponovno se *aktivira* performansom *Trčanje kroz vrijeme* (1963.–1985.–1989.–2004.) u neformalnom dijelu FONA-e pod nazivom Riječki angažman 2004. godine.⁶ Zamjetno je da je u ranijim radovima rabio samo statičnu energiju kao npr. u akciji *Nova godina na Korzu*, u okviru koje je sjedio na stolici, nepomično i nezainteresirano za događanje oko sebe u noći na prijelazu Stare u Novu godinu od 22 h 31. prosinca 1987. do 1 h 1. siječnja 1988. godine. Pritom su reakcije slučajnih prolaznika i namjernika bile različite – od pogrda do donošenja šampanjca i kolača. Zadržimo se na još jednom umjetničku performansu iz 1980-ih. Riječ je o performansu pod nazivom *Zona sumraka* iz 1987. godine koji je nakon Čakovca pokušao izvesti i u Rijeci na Gradini Trsat, ali ga je, nažalost, u tome spriječila ondašnja politička elita s obrazloženjem da svojim činom aludira na propast socijalističkoga uređenja i tadašnje države te kao takav, rad nije za javno izvođenje. Išlo se tako daleko da su upozorili direktora komunalnog društva Kozala, koje upravlja grobljem, da će dobiti otkaz ako umjetniku ustupi mrtvački sanduk na korištenje. Naime, u navedenom je performansu, točnije, živoy slici, umjetnik nepomično ležao u mrtvačkom sanduku dva sata na središnjem čakovčekom Trgu.

Poslušajmo kako je nastao performans *Poslije mraka* kojemu je prethodio „pretperformans“ *Lavež psa*:

„U zastrašujućim slikama potresa vidio sam brusilice, iskre koje nastaju brušenjem metala te ljude koji su pomagali spasiti živote jedan drugome. Probudio sam se užasnut snom koji sam netom odsanjao, i nekoliko trenutaka kasnije znao sam da će moj prvi performans imati u



Krešo Mustać: *Zona sumraka* (Čakovec, 1987.)



Krešo Mustać: *Nova godina na Korzu* (1987/1988.),
foto: Srdan Vrančić Vrana

U zastrašujućim slikama potresa vidio sam brusilice, iskre koje nastaju brušenjem metala te ljude koji su pomagali spasiti živote jedan drugome. Probudio sam se užasnuto snom koji sam netom odsanjao, i nekoliko trenuta kasnije znao sam da će moj prvi performans imati u sebi slike koje sam vidio u snu. Ime *Poslije mraka* nametnulo se logičnim slijedom. Zanimljivo je da je Krešimir Dolencić, slučajno ili ne, 2004. režirajući dodjelu diskografske nagrade Porin koristio brusilicu na isti način kao i ja u performansu *Poslije mraka*

sebi slike koje sam vidio u snu. Ime *Poslije mraka* nametnulo se logičnim slijedom. Zanimljivo je da je Krešimir Dolencić, slučajno ili ne, 2004. režirajući dodjelu diskografske nagrade Porin koristio brusilicu na isti način kao i ja u performansu *Poslije mraka* (Mustać, prema Marjanić 2014:1358).

Kontekst osamdesetih, a u odnosu na živu skulpturu, može se obilježiti i Gotovčevim akcijama–objektima, objedinjenima ironijskim naslovom *Hommage to Tito*. Riječ je o akcijama–objektima: *Čitanje novina* (Galerija Nova, Zagreb, 12. veljače 1980., 18 sati), *Slušanje radija* (Galerija Nova, Zagreb, 1. travnja 1980., 17–20 sati) i *Gledanje televizije* (Trg bratstva i jedinstva, Vjesnikova knjižara, Zagreb, 8. lipnja 1980. kao 3. Akcija–objekt, 18:30–20:30 sati), temeljenima na uporabi masmedija, raskrinkavanju masovne hipnoze i pasivnim radnjama primatelja poruka koje emitiraju mediji (jedenje, ispijanje piva) svakodnevnoga života, koje – s obzirom na vrijeme događanja (aktualna tema praćenja zdravstvenog stanja J. B. Tita) – nose politička značenja. Navedenom je serijom akcija *kiničkom* strategijom (strategijom kojom se, u određenju Petera Sloterdijka, mogu potući svi spektakli cini-

čke moći na vlasti) propitivao medijsku trijadu servisiranja i krojenja informacija: tisak – zvuk – slika, ostvarujući realnu metaforu o medijima kao smeću i medijskom smeću, i to u formi žive skulpture, određene – *akcije–objekta*, kako je anarho-otac ex-Yu performansa označavao pojedine svoje izvedbene radove.

Što se tiče festivalskih događanja, poznato je da je 1986. godine održana manifestacija *Dogodilo se u Zagrebu – žive slike, izvedbe, ambijenti* (Galerija SC, Zagreb), kojim je Vladimir Gudac, kustos Galerije SC, aktualizirao performans u 1980-ima,⁷ s time da je naglasio, kao što je vidljivo iz podnaslova, segment živih slika i ambijentalnih instalacija. Često je pritom V. Gudac naglašavao kako je na toj manifestaciju gostovao npr. i Luigi Ontani, a začudno je, a opet simptomatično, kako navodi, da nijedan od ondašnjih medija nije zabilježio njegovo gostovanje, pa ni ondašnji omladinski tisak – naravno, nezaobilazni *Studentski list* i *Polet* – „nisu se baš ‘trgali’ da poprate izložbe“ (Gudac, prema Marjanić 2014: 347–348). (Darko Fritz se prisjeća i dokumentira da su *Studio* i *Start* popratili cijelo događanje.) U tom programu sudjelovali su sljedeći autori/autorice: Luigi Ontani, Ilija Šoškić, Igra Peridot, Apti (Zoltan Radić), Zodiac Art for Jarvil K. te izvođači/ice u sklopu programa *Pluskvamperfekt* u dvorcu Hellenbach. Leila Topić ističe da je tada grupa Zodiac Art for Jarvil K., koju su činili multimedijiska i underground „zvijezda“ Varja Orlić i Darko Fritz, izveli performans *Peep Show* (zanimljivo je da Vladimir Gudac navedeni nastup pritom ne spominje), a Leila Topić donosi detaljan opis navedenoga događanja:

„Umjetnici su realizirali ‘prostor u prostoru’, s tankim umjetnim ‘zidovima’, prorezanima u visini očiju posjetitelja. Unutar tog odijeljenog prostora nalazila se Varja koja je rezala ‘zidove’ oko sebe u obliku spirale, dok je Fritz istodobno projicirao vlastiti vizualni materijal na nestajuće ‘zidove’. Na koncu je izrezana spirala ostala visiti u prostoru na konopcima povezanim s galerijskim krovnim gredama, kao artefakt performansa“ (Topić 2005: 80).

Navodim prisjećanje samoga umjetnika na navedenu živu skulpturu, ambijentalnu instalaciju:

„Poziv Vladimira Gudca Varji za nastup na *Tjednu performansa* smo iskoristili za naš prvi zajednički nastup 1986. godine. Za tu priliku osmislio sam *prostor u prostoru* u Galeriji SC gdje su bili napravljeni unutarnji zidovi od



Zodiac Art for Jarvil K. (Darko Fritz i Varja Orlić): *Peep Show*, 1986.,
Dogodilo se u Zagrebu, Galerija SC, Zagreb,
foto: Ozren Drobnyak

paus-papira, s jednim prorezom u visini očiju tako da se prostorno kreirala situacija gledališta i kabine, pozornice *peep showa*. Unutarnji prostor u koji publika nije mogla ući imao je povišeni pod na oko metar visine, također od paus-papira, i koji je Varja poprskala bijelom bojom te potom rezala u obliku spirale. Ta se spirala formirala u prostoru trodimenzionalno s pomoću sistema flakseva, spojnika na strop, i u tom prostoru je Varja izvela improviziranu koreografiju suvremenog plesa. Ja sam upravljao elektronskim instrumentarijem – zvučnim sistemom i višestrukim slajd-projeksijama koje su bile projicirane po cijelom izvedbenom prostoru, a sve zajedno je trajalo oko 20 minuta. Glazbu je činio odabir alternative teškoga zvuka. Naknadno smo izveli još jedan performans u Klubu SC, i to su bila jedina dva nastupa te kratkotrajne umjetničke grupe“ (Fritz 2014: 32–33).

Osamdesetih godina često je žive skulpture izvodio i Vladimir Dodig Trokut koji je među prvim našim umjetnicima performansa koristio i izloge za svoje izvedbe.⁸ Naime, tih je godina kritičarka i teoretičarka arhitekture Antoaneta Pasinović, nažalost prerano preminula (1941. – 1985.), organizirala pokušaj izvedbenih revitalizacija

Tkalčićeve ulice,⁹ a u kojima su bile istaknute *ulične* akcije Vladimira Dodiga Trokuta: *Sam svoj muzej* (u Tkalčićevoj ulici), *Sam svoj izložak/ekspozat, Sjedenje u izlogu – muzejska akcija* (u izlogu knjižare Mladost na Cvjetnom trgu) te akcija *Prodajem novac* (u atriju Arheološkoga muzeja). U novije doba umjetnik svoje performanse često strukturira kao *Wunderkammere* u okviru čega vlastito prisustvo određuje kao živu skulpturu, a kao jedan od recentnijih primjera možemo navesti umjetnikov performans *Kabala plače 22 orgon 24* (performans je najavljen bez oznake broja 22 u značenju 22 karte Velike Arkane), koji je izveden u okviru 5. Muzeja ulične umjetnosti u bivšoj vojnoj bolnici u Vlaškoj 87, Zagreb, 2014. godine. Navodim samo početni segment performansa, žive skulpture: u svojoj *Wunderkammeri*, apsolutno obojenoj u bijelo, Vladimir Dodig Trokut odjeven u crni sako i crvene hlače – dakle, kombinacija anarhističko-alkemijskih boja – *nigredo* i *rubedo* (simpatičan motiv: hlače su stegnute, utegnute bijelim konopčićem u Trokutovu stilu), s crnim štapom (prema Trokutovu pričanju, riječ je o Beuysovu šamansko-umjetničkom štapu), koji u jednom trenutku, nakon što sjeda na bijelu stolicu, odlaže. Zatim, naš umjetnik-mag širi ruke i na taj način energetski zahvaća centre; ruke onda polaže na položaj pluća (srčana čakra), zatim naizmjenično podiže ruke i onda ih iznad glave i spaja; slijedi spuštanje ruku ispred sebe i pritom izgovora mantru OM (AUM). Poznato je da se ponavljanjem mantre može oblikovati određena, blagotvorna vibracija u umu koja se zatim prenosi na tijelo (usp. Marjanić 2014a: 35).

Drama ležanja – energija položenoga, horizontalnoga tijela/kičme

U drugome dijelu rada razmotrit ću dramu *ležanja* žive slike, i to na primjeru radova Kreše Mustaća (nadovezujem se na njegovu prethodno spomenutu dramu *ležanja* u mrtvačkom sanduku u Čakovcu 1987. godine), Vlaste Delimar, Slavena Tolja, Ivana Faktora, Tajči Čekade, Kate Mijatović i Ivana Meseka. Zasižno da u navedenom nizu postoji i neko drugo izvedbeno trpeće tijelo u toj drami ležanja.

Vlasta Delimar u nekoliko je svojih radova koristila dramu ležanja; riječ je o živoj skulpturi *Marteku i Méret Oppenheim*

heim davne 1987. godine (iste godine Krešo Mustać izводи svoj koncept ležanja u mrtvačkom kovčegu), zatim o živoj skulpturi *Tantra* (ambijentalna živa slika) iz 2002. godine (Galerija Ghetto, Split; Konkordija, Vršac; 2. Dan hrvatskog performansa, Varaždin, 2002.) kao i o trećem performansu iz ciklusa *Erzsébet Báthory* (*Erzsébet Báthory III*, Galerija SC, Zagreb, Perforacije, 2009.), performans posvećenih mađarskoj vampirici, u kojemu umjetnica središnji dio izvedbe označava ležanjem na odru. U živoj skulpturi *Marteku i Méret Oppenheim* umjetnica naga leži na stolu prekrivena mesom – iznutricama i ribama. Naime, radilo se o njezinu recikliranju nadrealističkoga aranžmana i svojevrsnoga hepeninga *Kanibalsko slavlje Méret Oppenheim*, a rad je posvetila i drugom, sada i bivšem suprugu Vladi Marteku kao i njegovu *Manifestu o mesu* – paroli, agitacijskom tekstu *Jedite meso – umjetnici, da biste više mogli mrziti državu* (1985.), koji je dijelio, pozivajući na otvorenu agresiju protiv države. Ili anarhističkim određenjem Vlade Marteka: „S obzirom na to da jedenje mesa potiče agresivnost, za državu, koja je za mene simbol svih naopakosti, potrebna je agresija otprilike sličnoga tipa“ (Martek 2002: 34–35). Opis žive skulpture Vlaste Delimar: „Ležim gola na stolu; tijelo mi je prekriveno mesom i ribama. Trajanje: oko 20 min“ (Delimar 2003: 36).

„Recikliranu“ živu skulpturu, ambijentalnu živu sliku *Tantra* (2002.)¹⁰ Vlasta Delimar modificira na 2. Danu hrvatskog performansa (Varaždin, 2002.): naga, prekrivena cvijećem i ribama, ispružena je na posmrtnom odru (odar-cigle) prekrivenim ljubičastim platnom, a kao prostor odabire prostor bivše sinagoge (Delimar 2003: 56). Pomak u odnosu na prvu umjetničinu živu skulpturu osjeća se i koloristički, gdje sada tantrička žuta boja cvijeća dominira na ljubičastom pokrovu.

Razmišljanja o smrti umjetnicu dovode i do *vampirске* estetike (u smislu npr. vampirizma, njegove likovnosti u eko-apokaliptičnom filmu *Samo ljubavnici preživljavaju* Jima Jarmuscha) u ciklusu performansa *Erzsébet Báthory*, u kojemu je izvedbenu inspiraciju pronašla u vampirskoj sferi, koja, kako apostrofira, „nosi predznak nasilja, bizarnosti, brutalnosti, nekrofilije.“ Podsjetimo: mađarska grofica Erzsébet Báthory upisana je u vampirsku povijest kao najpoznatija vampirica, a koja je u vampirskim



Vlasta Delimar: *Marteku i Méret Oppenheim* (1987.)



Vlasta Delimar: *Tantra* (2002.)



Vlasta Delimar: *Erzsébet Báthory III.* (Galerija SC, Zagreb, Perforacije, 2009.)

predajama zbog fascinacije krvlju ostala poznata kao Krvava grofica. Ovom prigodom zadržat ćemo se na posljednjem, trećem po redu performansu *Erzsébet Báthory III.* (Galerija SC, Zagreb, Perforacije, 2009.) iz navedenoga ciklusa koji Vlasta Delimar izvodi u suradnji s Milanom Božićem (u „ulozi“ fotografa publike), a strukturira ga kao nijemu posmrtnu svečanost, hepening, koji je okončan maškaranim slavljem umjetničina tijela, vampirske, bezremenske umjetnosti/umjetnice uz glazbu i njezin ples, susret s prijateljima i poznanicima. Naime, nakon što svaki posjetitelj ostavi crveni krvavi, životvorni trag na umjetničnu nagom, u bijelo obojanu tijelu, umjetnica ustaje s posmrtnoga odra, maškara se „divljom“, raščupanom perikom crvene boje, odijeva kratku bijelu bundicu i iz postmortalnoga prostora odra odlazi u prostor publike s kojima dijeli radost susreta.

Inscenacija: unutrašnjost je Galerije SC umjetnica stalcima i trakama razdijelila na prostor odra, dakle prostor na kojemu leži naga umjetnica na posmrtnom postamentu, i prostor publike. Dok stojimo u redu odavanja posljednje počasti „vampirskom“ biću, koje kao i umjetnost teži vlastitoj besmrtnosti, jedna od asistentica daje nam papirić na kojemu je napisano: „Molimo vas, nakon fotografiranja ostavite jedan trag obojenim prstom na tijelu umjetnice.“ Prilikom dolaska do odra svakoga posjetitelja Milan Božić fotografira, nakon čega, umaćemo prst u crvenu boju, ostavljajući trag na umjetničnu nagom tijelu. Pored navedenoga, umjetničinu je postmortalno tijelo označeno i plavim salonkama kao i crvenim tilom koji joj prekriva lice, u funkciji negacije *Ja*.

Performans, živa slika *Community Spirit in Action* (Tjedan performansa *Javno tijelo*, Zagreb, 1997., koncepcija: Jadranka Vinterhalter) Slavena Tolja kao prostor osjećaja zajedništva odabire *Peep-Show* na zagrebačkom Autobusom kolodvoru. Kupivši žetone za ulazak u kabinu po cijeni od 5 kuna za 1 minutu gledanja, publika je promatrala *peep-zbivanje* (*peep* – potajan, radoznao pogled, virenje, zavirivanje; *to have / to take a peep* – potajno zaviriti; *peep-show* – sajamska panorama) u središnjem, kružnom prostoru gdje je svoj uobičajeni dnevno-noćni erotski (teatarski) program izvodila jedna od djevojaka *Peep-Showa*. Promatranjem (*peep*) kroz prozorčić (umjetno oko) kabine, s osjećajem da je Erotika oglašena tako da ne može biti ni zadržana ni egzorcirana, publika je postala *peeping Tom*. Pokraj Djevojke u položaju mrtvoga tijela, ispod bijelog (mrtvačkog) pokrova, ležao je Slaven Tolj. Vlastitom umjetničkom intervencijom, upadom u prostor (povijest) svakodnevice u kojemu Djevojka obavlja svoj svakodnevni posao, njezin egzistencijalni čin razodjevanja Slaven Tolj uzdiže (*ascensus*) na ontome umjetničkoga čina: postiže se osjećaj zajedništva između Umjetnosti i Erotičnosti Striptiza, ili između Umjetnosti i Osuđenosti na prezrena zanimanja, ili između Umjetnosti i Smrti. Kontekst tumačenja naravno da je pritom bezgraničan (u Derridaovoj interpretaciji *slobodne igre značenja*), počevši od propitivanja odnosa mrtvoga i živoga tijela. Georges Bataille u knjizi *Suze Erosove* u poglavlju *Erotizam vezan za svijest o smrti* navodi da osjećaj neugode vezan za seksualnu aktivnost podsjeća na osjećaj neugode vezan za smrt i mrtve (Bataille 1972: 149): sa sviješću o Smrti pojavio se Erotizam. Topos performansa može se promatrati kao topos obreda žrtvovanja: Ljepoti savitljivoga ženskoga tijela kontrapunktirana je Ukočenost *bijele* Smrti. Leš je prekriven bijelim (mrtvačkim) pokrovom i kao takav predoduje magijsku opasnost od prenošenja smrti (zarazna magija). Slaven Tolj prnio je vlastitu Umjetnost u tanatomorfozi kao Žrtvu egzistenciji Osuđenih. Roland Barthes u poglavlju *Striptiz* svojih *Mitologija* (1957.) ističe kako ples koji uokviruje striptiz (engl. *to strip* – svlačiti, ogoliti koga) ne sadrži erotičke elemente: ritmičko valovito gibanje tijela *istjeruje strah* od nepokretnosti, ukočenosti. Ples ne pridonosi striptizu samo atribut umjetničkoga čina: ples sačinjavaju ritualni

pokreti koji zatamnjuju nagost tijela. Striptizete su odjevene u čudesnu i hladnu spokojnost koja ih čini udaljenima. Njihovo umijeće ih odijeva (usp. Barthes 1995: 85–86). Odnosno, umjetnikovim riječima: „To je prije živa slika nego *performance*. Taj prostor je uistinu užasan, jedine zdrave su djevojke koje tamo rade. To je pokušaj da nestanem, odmaknem se od svega (...)“ (Tolj 1998).

Traumatični scenarij ikonografije beskućništva osječkoga arhetipa Ane Šebalj (čiju je odjevenu ikonografiju umjetnik rabio u svojim izvedbama), *ne-mjesta* Ivan Faktor upotrijebio je u zvučnoj instalaciji i performansu *Alergija* u rovinskoj Galeriji sv. Toma 2003. godine. Zvučna instalacija tako bilježi dva zvuka – zvuk autorova alergijskog kašljanja koji svjedoči o stanju gotovo gušenja i zvuk pjesme Marlene Dietrich *Ich hab' noch eines Koffer in Berlin*. Recikliranje filmskog opusa Fritza Langa u Faktorovim radovima, a na primjeru *Alergije*, Leonida Kovač dešifrira na sljedeći način – naime podsjeća da u videoinstalaciji i performansu *Fritz Lang und Ich* (1994.) umjetnik koristi projekciju određenih kadrova iz Langova film *Ranč prokletih*, u kojemu glavnu ulogu ima Marlene Dietrich, a jedan od likova, čije ime navedena filmska i glazbena diva izgovora, jest Jess Factor, ime koje podsjeća na Faktorovo ime/prezime (usp. Kovač 2003). Ukratko, u videodokumentaciji performansa *Alergija* „nepomično Faktorovo tijelo u crnome kaputu, s kapom, na kamenome podu na trenutak oživljuje, jedva primjetnim pomakom prsta“ (Koljanin 2004:51). Jednako tako u kontekst drame *ležanja* (iako je riječ o kretanju puzanjem; puzanje asocira na „kretanje ležanjem“ potbuške) ubrajam i performans Ivana Faktora *Over my dead body* (Galerija Art AoRTa, Chisinau, Moldavija, 2001.), odnosno kako umjetnik navodi za performans:

„Performans započinjem na jednoj od glavnih ulica Chisinaua, opraštajući se od drveća, asfalta... Odmah pored zgrade turskog veleposlanstva. Okomito na spomenutu ulicu udara mala, neugledna uličica, bez asfalta, pomalo blatnjava, koja vodi do galerije. Hodajući na koljenima, četveronoške, prelazim put tom uličicom do galerije. Čuje se poneki protest na ruskom, a i vojnik iz turskog veleposlanstva došao je vidjeti što se događa, jer zid veleposlanstva graniči sa spomenutom uličicom. Publika u pristojnom broju prati moj hod i 'štititi' me do galerije.



Ivan Faktor: *Alergija* (performans, zvučna instalacija, Galerija sv. Toma, Rovinj, 2003.)



Ivan Faktor: *Over my dead body* (Galerija Art AoRTa, Chisinau, Moldavija, 2001.)

Performans završavam ulaskom u galeriju i nestankom iza vrata depoa. Nedugo poslije mog performansa, javili su mi iz galerije da su uredili, tj. asfaltirali tu uličicu. U šali su dodali da još ima dosta ulica u Chisinauu gdje bih mogao izvesti ovaj performans“ (Faktor 2010: 84).



Tajči Čekada: *Post Mortem High Fashion* (2012./2013.)

Krenimo sada na performans, živu skulpturu *Post Mortem High Fashion* (2012./2013.) riječke multimedijalne umjetnice Tajči Čekade, koji je, među ostalim, umjetnica izvela i na izložbi *Mors porta vitae – smrt, vrata života: stara zagrebačka groblja i pogrebi* u Muzeju grada Zagreba 22. veljače 2012. godine. Navedenim performansom, živom skulpturom umjetnica je oblikovala nastavak ciklusa *Posmrtna odijela i urne*. O performansu *Post Mortem High Fashion* (2012./2013.) umjetnica je, među ostalim, izjavila sljedeće:

„Ovaj je performans svojevrsan način da objasnim svoje stavove o modi, dizajnu, i svom dosadašnjem radu. Bavim se već duži niz godina nečim što ljudi nazivaju modni dizajn, a već duži niz godina ne volim koncept mode. Često kada predstavljam razne kolekcije, ljudi moje modele proglašavaju nenosivima, iako su viđeni na nekoj tko ih je nosio pred njima svega nekoliko minuta prije. Uvijek me to žvirciralo. (...) Koncipirajući ovaj performans, htjela sam naglasiti jedan moment, moment proglašenja jedne haljine 'Posmrtnom haljinom' jer u tom momentu ona postaje najbolji i najvredniji komad robe koji netko može posjedovati, a sigurno je lišena prolaznosti ne samo krojem nego i namjenom. Stvorena je s namjerom da vječno ostane zabilježena kao 'najljepša haljina'. Napravljena od skupocjenih materijala od svile i brokata, pomno

razrađenog kroja, svečana je, elegantna... Ona ima sva obilježja visoke mode, a nije moderna. Postoji još jedan zanimljiv detalj u uređenju pokojnika/pokojnice. Dok je tijelo još toplo, veže se marama oko vilice da se lijepo i pravilno stvrdnu mišići lica te da vilica ne ostane krivo ukručena. Taj je čin jedan od meni dražih segmenata performansa" (Čekada, u: Čargonja, Čekada 2012: 32–33).

Pritom je performans bio zabranjen u programu skupa *Vizualni studiji danas: moć slike*, u sklopu programa *Subversive Art&Theory* 2013. godine, i to kako je pojasnio organizator, kako slika mrtvačkoga kovčega ne bi uznemirila Zagrepčane u subotnjoj *špic*i (umjetnica je namjeravala da bude prenesena u mrtvačkom kovčegu od galerije Forum u Teslinovoj ulici do galerije Karas u Praškoj ulici u subotnjoj *špic*i, točno u podne), odnosno umjetničkim komentarom:

„Što se tiče mog zabranjenog performansa *Post Mortem High Fashion* istina je da je izveden već nekoliko puta na nekim drugim lokacijama u Hrvatskoj, i da te izvedbe nisu zabranjene iz raznih okolnosti – zbog profesionalnoga postavljanja organizatora i ostalih faktora te na kraju vjerujem i pukom srećom kao na primjeru Rovinja gdje je performans održan pred vratima Crkve. U Rovinju je održan, u Zagrebu nije. Zagreb je veliki grad i zasigurno ima kvalitetnije razrađen sustav represije od malog Rovinja. No na neki način ipak nisam ostala dužna Zagrebu i zagrebačkoj publici te sam u prostoru ZeKaeM-a izvela performans *Zagrebe i ja te volim* a koji se sastojao od ispisivanja poruke 'Zagrebe i ja te volim (1981.–2013.)', i to na poledini plakata manifestacije *Vizualni studiji danas: moć slike* na kojoj sam sudjelovala, u sklopu programa *Subversive Art&Theory*. Plakat s tekstom sam nakon toga položila u mali crni mrtvački kovčeg koji sam na kraju zaklopila. Taj performans je bio moj jedini komentar na zabranu izvedbe planiranog performansa *Post Mortem High Fashion*" (Čekada 2013).

Na 55. venecijanskom bienalu (2013., Branko Franceschi, povjerenik i kustos Hrvatskoga paviljona) predstavila nas je ambijentalna instalacija *Između neba i zemlje* (2010.) multimedijalne umjetnice Kate Mijatović, koja objedinjuje globalni bazen snova predstavljen na web-portalu *Arhiv snova* s pregledom umjetničkih performansa i videa nastalih tijekom dvadeset godina njezina rada na



Kata Mijatović: *Između neba i zemlje* (skulptura *Oblik prostora* Ivana Kožarića, noć 20. kolovoza 2010.)

snovima i nesvjesnom. Na samom otvorenju (29. svibnja 2013.) umjetnica je izvela performans *Nesvjesno: Canal Grande*, odabirući ovoga puta kao snovito mjesto bijelu gondolu u kojoj je od 11 do 13 sati usnula plovila venecijanskim kanalima na relaciji Dorsoduro – Canal Grande – San Marco – Castello. Umjetnica, koja je prekrivena bijelom plahtom, i gondolijer u crnom simboliziraju dihotomiju Dana i Noći, svjesnu i nesvjesnu polutku našega bića, kako to pojašnjava Kata Mijatović, i to upravo u Veneciji, gradu na vodi, gdje akvatičku simbolologiju umjetnica uzima kao počivalište, kalež nesvjesnoga. Snimka navedenoga vodenobiljega performansa projicirala se na jednom od dva velika ekrana postavljena na ulazu u Paviljon, dok se na drugome projicirala snimka performansa *Između neba i zemlje*, izvedenoga u Zagrebu, kada je noć 20. kolovoza 2010. godine umjetnica proboravila u skulpturi *Oblik prostora* (plato Muzeja suvremene umjetnosti, Zagreb) Ivana Kožarića. Odnosno kako je jednom prigodom navela sama umjetnica:

„Skulptura *Oblik prostora* podsjetila me na ekskluzivan elegantan ležaj. Inspiriralo me Kožarićevo tumačenje da je skulpturu realizirao kao odnos dvaju bazičnih elemenata

između kojih se odvija naše postojanje, između neba i zemlje. U tom kontekstu spavanje u Kožarićevoj skulpturi u prvi je plan stavilo privilegiran boravak u nematerijalnom univerzalnom svijetu umjetnosti" (usp. Mijatović 2013).

U akvatičkom performansu *Nesvjesno: Canal Grande* bijela gondola svojim oblikom podsjeća na spomenutu Kožarićevu skulpturu koja prati formu kolijevke između Neba i Zemlje.¹¹

I završno o Ivanu Meseku i njegovoj živoj skulpturi *Mauzolej hrvatskih umjetnika* (29. studenoga 2013., HDLU, Zagreb). Odnosno, kao što je naveo Branko Franceschi na promociji monografije *Varaždin. Stop. 2001–2012. Stop. Performansi*. Stop, koja dokumentira povijest ovih dvanaest godina varaždinskih Dana performansa, performansom *Mauzolej hrvatskih umjetnika*, što ga je umjetnik izveo neposredno prije promocije monografije (vrijeme izvedbe performansa: 17–19 sati), „prisvojio" je i kvalitativno modificirao nacionalni koncept Franje Tuđmana koji je sadašnju zgradu HDLU-a htio prisvojiti za Mauzolej hrvatskih velikana. Pritom je u tom mauzoleju, oko vlastitoga odra, Ivan Mesek posložio odabrane novinske



Ivan Mesek: *Mauzolej hrvatskih umjetnika* (29. studenoga 2013., HDLU, Zagreb)

materijale kao dokumentaciju egzistencijalnoga položaja samostalnih umjetnika u Hrvatskoj u navedenoj funeralnoj instalaciji, svojevrsnoj živoj skulpturi, živoj slici u okviru koje je ležao na posmrtnom odru dva sata... I nadalje umjetnikovim određenjem:

„Nažalost, nije mi dugo trebalo da nađem te novinske materijale, budući da smo gotovo svakodnevno okruženi s problematikom s područja kulture: od nepostojanja tržišta umjetnina, od toga da kada umjetnik radi svoj projekt, onda svi u tom lancu budu honorirani (tiskara, dizajner, autor predgovora, dućan s materijalima...) dok umjetnik mora biti sretan što je uopće napravio projekt, afere, koncept 'samostalnog umjetnika'... izbori intendantata, raznorodni Vidoševići... Uostalom, ja sam sâm sebi napravio mauzolej na 2 sata, pa ukoliko se desi da uradim neko genijalno djelo u svom umjetničkom životu, i zaslužim neku crticu u povijesti hrvatske likovne umjetnosti, ne trebam kasnije nikakve počasti. Ja sam si sâm to upriličio“ (*Smijeh.*) (Mesek 2013: 40–41).

Prema kraju: živa slika ili mrtva živost ili živa mrtvost

Kao što navodi Anya Peterson Roye u svome članku o mimi, otvoreni položaji tijela u zapadnoj tradiciji pokrivaju ljepotu, dobrotu i sreću, dok zatvoreni položaji tijela naginju u arhetipskoj interpretaciji ružnoći, zlu i tuzi. Očito je da ovom drugome polu pripada položaj ležanja koji je u svim tradicijama vezan uz smrt.¹² I završno, vezano uz dvije navedene teme kao dva zaključka koja to i nisu: upravo kao što sam navela na primjeru Kreše Mustaća, njegove izvedbene drame statične energije, čini se da su domaće osamdesete bile sklone živoj slici, a da sâm koncept ležanja između neba i zemlje djeluje kao izvedbena transgresija ulaska u smrt. I pritom gotovo da je svaki performans usmjeren na živu sliku, skulpturu; od akcija Tomislava Gotovca pa sve do skulpturnih performansa kako ih predstavlja LAE.¹³

LITERATURA:

“Atlanta Botanical Garden”

http://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g60898-d104713-i66544407-Atlanta_Botanical_Garden-Atlanta_Georgia.html#65799084 (pristupljeno 1. prosinca 2014.).

Balijs, Petra. 2013. *Prerušen u živu sliku zabavlja prolaznike*.

<http://www.vecernji.hr/ritam-grada/prerusen-u-zivu-sliku-zabavlja-prolaznike-557553> (pristupljeno 14. ožujka 2014.).

Barthes, Roland. 1995. (1957). *Mythologies*. HILL and WANG. New York.

Bataille, Georges. 1972. (1957., 1964.). *Erotizam*. Suze Erosove. Biblioteka Zodijak. Beograd.

Briski Uzelac, Sonja. 2001. Fragmenti defenestracije. Fruk, Goran: *Fragmenti defenestracije*. Zagreb: Galerija proširenih medija, HDLU, str. 5–7.

Butković, Katarina. 2010. *Zlatni čovjek glavnog grada*. <http://www.zagrebonline.hr/zlatni-čovjek-glavnog-grada/> (pristupljeno 19. lipnja 2010.).

Čargonja, Damir; Čekada Tajči. 2012. Eksperimentalni oblici postojanja. *Zarez* 328. 32–33.

Čekada, Tajči. 2013. O agramerskim represijama.

<http://www.zarez.hr/clanci/o-agramerskim-represijama> (pristupljeno 1. prosinca 2014.).

Delimar, Vlasta. 2003. *Vlasta Delimar: monografija performansa*. Areagrafika. Zagreb.

Delimar, Vlasta. 2008. Farma golih performer. *Nacional*, 15. srpnja 2008. 100–104.

Delimar, Vlasta. 2014. *Vlasta Delimar: žena je žena je žena ... : retrospektivna izložba 1979.–2014*. Muzej suvremene umjetnosti. Zagreb.

Faktor, Ivan. 2010. *Prvi program*. Galerija Klovićevi dvori. Zagreb.

Fritz, Darko. 2014. Audiovizualne osamdesete. *Zarez* 398–399. 40–41.

Goldberg, RoseLee. 1998. *Performance: Live Art since the 60s*. Thames and Hudson. London.

Gudac, Vlado. 2005. Između novih trendova. *Galerija SC – 40 godina*, monografija. Ur. Baronica, Ksenija; Matasić, Božica. Studentski centar. Zagreb.

Koljanin, Ana-Marija. 2004. Pravo na sjećanje. *Kontura: art magazin* 81. 50–51.

Kovač, Leonida. 2003. Alergija. Faktor, Ivan. *Alergija: zvučna instalacija i performances*. Zavičajni muzej grada Rovinja. Rovinj.

Marjanić, Suzana. 1998. Metafora javnosti, Tjedan performancea 'Javno tijelo'. *Frakcija: magazin za izvedbene umjetnosti* 8. 12–19.

Marjanić, Suzana. 2014. *Kronotop hrvatskoga performansa: do Travelera do danas*. Udruga Bijeli val – Institut za etnologiju i folkloristiku – Školska knjiga. Zagreb.

Marjanić, Suzana. 2014a. Wunderkammera za Reicha i Artauda. *Zarez* 393. 35.

Mason, Bim. 1993. *Street Theatre and Other Outdoor Performance*. Routledge. London v– New York.

Mijatović, Kata. 2013. *Između neba i zemlje*. Paviljon Republike Hrvatske. (Sala Tiziano. Opera don Orione Artigianelli. Fondamenta delle Zattere ai Gesuati 919. Venezia). Muzej Mimara. Zagreb.

Ontani, Luigi. 2013. *Tableaux vivants*. (Razgovarao Luca Lo Pinto).

<http://purple.fr/magazine/f-w-2013-issue-20/208> (pristupljeno 14. studenoga 2014.).

Orelj, Ksenija. 2004. Vrijeme s ponavljanjem. *Vijenac* 270. 17.

Ožegović, Nina. 1986. Alpinisti na peterokatnici. *Start*, 31. svibnja 1986, 8–9.

Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*. Antibarbarus. Zagreb.

Peterson Roye, Anya. 1992. *Mime. Folklore, Cultural Performance and Popular Entertainments*. Ur. Bauman, Richard. Oxford University Press. Oxford.

Petrović, Dragan. 2010. Zlatni čovjek glavnog grada. (Razgovarala Katarina Butković).

<http://www.zagrebonline.hr/zlatni-čovjek-glavnog-grada/> (pristupljeno 12. listopada 2010.).

Platnik, Mojca. 1986. Projekt straha i užasa. Defenestracija. *Studentski list*, 22. svibnja 1986. 21.

Šimat Banov, Ive. 2013. *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*. Naklada Ljevak. Zagreb.

Šuvaković, Miško. 1999. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umjetnosti i teorije posle 1950. godine*. SANU – Prometej. Beograd – Novi Sad:

Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Horetzky. Zagreb.

Šuvaković, Miško. 2007. *Konceptualna umjetnost*. Muzej savremene umjetnosti Vojvodine – Kulturni centar Novog Sada. Novi Sad.

Tolj, Slaven. 1998. Interview: Slaven Tolj – umjetnik vidljiv Kasselu i gotovo nevidljiv u Hrvatskoj. (Razgovarala Slađana Bukovac). *Godine* 2.

Topić, Leila. 2005. Čuvanje prostora slobode. *Galerija sc – 40 godina*, monografija. Ur. Baronica, Ksenija; Matasić, Božica). Studentski centar. Zagreb.

Vergine, Lea. 2000. (1974.). *Body Art and Performance. The Body as Language*. Skira. Milano.

Zlatni čovjek s Trga bana Jelačića dobio konkurenta – sfingu. 2010. <http://mojzagreb.info/zagreb/hrvatska/z/> (pristupljeno 16. travnja 2010.).

Ulomak iz veće cjeline u kojoj će se promatrati i ostali fenomeni ležanja kao žive mrtvosti ili mrtve živosti (npr. Božena Končić Badurina, *Sto udaha*, 2004., Bojan Gagić i Josip Zanki, *Mirila*, 2001.).

živom skulpturom Zlatnoga čovjeka, među ostalim, svjedoči sljedeći umjetnikov iskaz: „Kao što se monah zaredi i ne napušta samostan, tako sam se i ja zaredio da budem Zlatni čovjek“ (Petrović 2010).

Naravno, pored Zlatnoga čovjeka i Zlatne sfinge/faraona ponekad se pojave i drugi animatori koji prakticiraju model izvedbe žive slike, a među njima svakako se može izdvojiti jedan od animatora koji je doslovno izvedbeno metaforički prenio sintagmu živa slika u izvedbu. Naime, navedeni animator, potpuno objeljen, i poput arhetipskoga renesansnoga slikara, izlazi iz zlatnoga okvira slike, no ubrzo se vraća u svoj prvobitni nepomičan položaj slike (usp. Balija 2013).

Jednako tako u tome smislu Defenestracije I., II., III. (1986., 1987., 1988.) Gorana Fruka (1959.–1993.) mogu se promatrati u izvedbi probijanja i razbijanja klasičnoga koda slike. Tako u Defenestraciji iz 1986. na petom katu zgrade u kojoj se tada nalazio kino Zagreb na prozoru je bila zakačena slika na kojoj je bio naslikan veliki bijeli oblak. Pritom je bila grubo probodena i kroz otvor su počeli padati civilizacijski ostaci – otpaci pokupljeni sa smetlišta, brašno, riža, komadići stiropora, papirnate ptice, nanizano cvijeće na užetu, jastuci, slike, ali i ljudi – točnije alpinisti, a najspektakularniji događaj ostavljen je za finale kada je osoba pod punom skijaškom opremom izvela ski-descent, spustivši se po fasadi kuće (Platnik 1986:21). Istodobno su kroz proboden oblak padali leci s natpisima: „Slike su lijepe“, „Gledaj gore“, „Slike padaju“, „Glavu gore“, a kraj hepeninga najavljen je natpisom „Ovo je kraj“ koji se isto tako obrušio među slučajne namjernike (Ožegović 1986: 8–9). Navedenim izvedbenim bacanjima kroz prozor, kojima je Fruk sjedinio alpiniste i studente ALU-a, nastavio je rad na razbijanju klasičnoga okvira slike, a koje Sonja Briski Uzelac žanrovski određuje i kao performanse i akcije (Briski Uzelac 2001: 7).

³ Luigi Ontani o svojim radovima govori isključivo kao o živim slikama (Ontani 2013.). Međutim, možemo reći da u formi fotodokumentacije navedeni radovi postaju fotoperformansi, a kad ih umjetnik transponira u skulpturalnu formu, onda dakako figuriraju u skulpturalnim dimenzijama.

⁴ Što se tiče poveznice umjetnosti performansa i fotografije, možemo navesti primjer Vlaste Delimar, koja je pojasnila kako ju je u jednom trenutku prestala zadovoljavati statika fotografije; sve ju je više zanimao pokret, i u toj protežnosti fotografije na pokret nastaje njezin prvi performans sa Željkom Jermanom – *Pokušaj poistovjećenja* (Podroom, Zagreb, 1979.): „Zapitala sam se kako će izgledati ta statična fotografija u pokretu, odnosno, u performansu. Pomislila sam da bi i performans mogao omogućiti prikaz ideje kao žive slike. (...) Kasnije su se na tu živu sliku nadovezali zvuk, glazba, mirisi, odjeća i scenografija, što je obogatilo događanje“ (Delimar 2008: 102–103).

⁵ Pritom se zaista brojni performansi naše scene mogu odrediti kao žive slike, žive skulpture, no u ovome radu zbog sasvim primjerene ograničenosti prostora zadržat ću se na gore navedenim primjerima. Npr. čini se da je segment suod-

nosa umjetnosti performansa i kiparstva, pa jednako tako i arhitekture, odredio Tomislav Gotovac a. k. a. Antonio G. Lauer svojim performansom *Prilagođavanje objektima na Trgu maršala Tita – Trg maršala Tita, volim Te!* (prvotan je naslov performansa glasio *Podnevni performance*), izvedenom na Tjednu performansa *Javno tijelo* (Zagreb, 14. – 18. listopada 1997., koncepcija: Jadranka Vinterhalter), kojim se referirao na kulturni zagrebački performans, točnije 10. Akciju – objekt *Ležanje gol na asfaltu, ljubljenje asfalta* (Zagreb, volim te!), *Hommage Howardu Hawksu i njegovu filmu Hatari* iz 1981. godine. Pri tumačenju odabira Meštrovićeva Zdenca života kao početne i završne točke performansa iz 1997. godine, koji je strukturirao kao esej o svojoj mladosti, o razmišljanjima koje je imao kada je kao četverogodišnji dječak došao prvi put u Zagreb, do Meštrovićeva Zdenca života, koji je bio, kao što će često isticati, prvo veliko umjetničko djelo koje je tada 1941. godine vidio kad je došao u Zagreb, Tomislav Gotovac, među ostalim, za Trg maršala Tita izjavljuju sljedeće:

„To je bilo prvo veliko umjetničko djelo koje sam kao klinac od četiri godine vidio kad sam došao u Zagreb. Zdenac života i ona rotunda su sastavni dijelovi moga djetinjstva. Isto tako i Kazalište i Sveti Juraj i Leksikografski zavod i Pravni faks, Kavkaz... Čitav taj Trg su zapisi, sjećanja moga djetinjstva kada sam počeo primjećivati umjetnička djela oko sebe. I taj krug oko Zdenca života, krug-skulptura jest nešto inicijalno za moj način gledanja na vizualni život. (...) Performans *Prilagođavanje objektima na Trgu maršala Tita* jest esej o mojoj mladosti“ (Tomislav Gotovac, prema Marjanić 1998: 13–14).

Naime, u spomenutom je performansu umjetnik postavio dva parametra – Meštrovića i Hawksa. Performans je počeo (kao i obično) točno u podne znakom Gričkog topa te koncentracijom bacanja o pod žute teniske loptice i šetnjom uokrug Meštrovićeva Zdenca života. Odjeven u narančasti radnički kombinezon (kao i u performansu *Sam svoj pas*), na kojemu je imao ispisano „Howard Hawks“, u tenisicama, sa šlittericom i zaštitnim rukavicama, polazi od Zdenca života, vlastitim tijelom „obuhvaća“, markira pojedine arhitektonske elemente koji okružuju Trg maršala Tita – primjerice rasvjetni stup, posudu za cvijeće, ogradu, klupu, spomenike, fasade sa *završno-okvirnim* povratkom Zdencu života – transponirajući cirkularnom formom performansa njegovu prstenastu skulpturalnu formu i prateći zakone kadra, ljudskih figura na Meštrovićevoj skulpturi (više o navedenom performansu usp. Marjanić 2014., poglavlje o anarho-ocu HR performansa).

⁶ Riječ je o biografskim podacima o autoru, „uvidu u priču jedne osobe strukturiranu putem sekvenca rođenja, aktivnosti i svojevjerne inercije te novodobnog izlaska u javnost“ (Orelj 2004: 17).

⁷ Leila Topić ističe da su osamdesetih u Galeriji SC multimedijksi projekti još uvijek bili svojevrsan eksces (Topić 2005: 80).

⁸ Vlasta Delimar krajem devedesetih počinje izvoditi performanse, žive slike/skulpture u izlozima, npr. *Zrela žena II* (izlog Galerije Josip Račić, Zagreb, 1999.; Lyon, MAPRA, Performance Festival, 1999.; Frizerski salon Nena, UrbanFestival, Zagreb, 2001.; Antikvarijat na Kalemegi, Zadar snova, 2001.; Forum Stadtpark, Graz, 2001.), *Žena je nestala* (zajedno s Milanom Božićem, Zagreb, izlog Galerije Gradska, 2000.). Usp. umjetničinu monografiju iz 2014. godine.

⁹ Usp. fotodokumentaciju akcije riječkoga multimedijalnoga umjetnika Zlatka Kutnjaka u njegovoj monografiji/katalogu, izvedene u Klačičevoj ulici, Zagreb, 1982., kada je na duguljasto izrezanim papirima ispisivao ne/određene poruke nastale nekom vrstom nadrealističkog automatizma.

¹⁰ Silva Kalčić, autorica serije *Plaha/Površina_Plane/Surface*, u organizaciji Kulture promjene Studentskog centra, Zagreb, koncipirala je 2010. godine „uočavanje izložbe Vlaste Delimar u mediju *billboarda*“, a riječ je bila o fotografiji performansa *Tantra* izvedenom u Galeriji Ghetto, Split, 2002. Opis ambijentalne žive slike: „Performans *Tantra*, dvoje, muškarac i žena koja leži pokrivena cvijećem i ribama. Muškarac crvenim lakom boji nokte na ženim rukama i nogama.“

¹¹ Usp. <http://arhivsnova.hr/>, <http://issuu.com/katamijatovic/docs/km>.

Upravo kao što za Frukove Defenestracije možemo reći da je riječ o doslovnoj izvedbi metafore, sintagme *živa slika*, jednako tako za navedenu živu skulpturu Kate Mijatović možemo reći da je riječ o doslovnoj provedbi sintagme *živa skulptura* gdje umjetničko tijelo svojim ležanjem „oživljava“ Kožarićevu skulpturu, pridajući joj i praktičnu namjenu.

¹² Podsjećam i na asanu položaj *mrtvaca*, joga položaj *šavašana*; naime, svim jogama upravo je zajednički navedeni položaj.

¹³ Bilo bi zanimljivo razmotriti na koje načine se žive slike rabe i u kazalištu, gdje osobno mislim da na tome tragu, što se tiče domaćih prilika, stoji kazalište Dr. INAT Branka Sušca koje sustavno godinama radi upravo na kazalištu kao živoj slici.